

RAVENNA

UNA GUIDA D'ARTE

119 *illustrazioni*

Antonio Paolucci



EDIZIONI SALERA/RAVENNA

RAVENNA



Digitized by the Internet Archive
in 2022 with funding from
Kahle/Austin Foundation

<https://archive.org/details/ravenna0000anto>

Antonio Paolucci

RAVENNA

EDIZIONI SALERA/RAVENNA

INDICE

	TESTO	TAVOLE
LA STORIA	5	
MONUMENTI PRINCIPALI	7	
LE RACCOLTE PUBBLICHE	28	
MAUSOLEO DI GALLA PLACIDIA	7	33
SAN VITALE	10	39
SAN GIOVANNI EVANGELISTA	14	
BATTISTERO DELLA CATTEDRALE	16	52
BATTISTERO DEGLI ARIANI	18	55
SANT'APOLLINARE NUOVO	19	57
SAN FRANCESCO	22	67
SANT'APOLLINARE IN CLASSE	23	70
PALAZZO E MAUSOLEO DI TEODORICO	26	68
MUSEO NAZIONALE	28	77
CAPPELLA E MUSEO DEL PALAZZO ARCIVESCOVILE	30	80
DUOMO		87
LOGGIA DEL GIARDINO		89
GALLERIA DELL'ACCADEMIA	32	90
SANTA MARIA IN PORTO		93
PIAZZA DEL POPOLO		96

RAVENNA

LA STORIA

Abitata dagli Umbri e colonizzata probabilmente dagli Etruschi, Ravenna esisteva già diversi secoli prima dell'Era cristiana. Su questo punto sono d'accordo tanto gli storici antichi quanto gli studiosi moderni. A partire dal secondo secolo avanti Cristo Ravenna, come del resto tutta la Val Padana a Nord di Rimini, fu investita dalla colonizzazione di Roma, la quale trasformò la città in un caposaldo strategico e commerciale di primaria importanza. L'imperatore Ottaviano Augusto nella sua gigantesca opera di riorganizzazione militare e politica dell'intero dominio romano, potenziò ulteriormente la città: la munì di un sistema di canali che la saldavano al Po, fece costruire il grande porto di Classe e lo elesse a sede di una delle flotte militari più aguerite dell'impero. La flotta pretoria di Classe contava a quel tempo un numero imponente di navi da guerra, l'Ammiraglio di Ravenna controllava le rotte commerciali adriatiche e vigilava sulla pace delle provincie d'oriente. Iniziava così per Ravenna un periodo di crescita ininterrotta destinata a raggiungere il culmine nel quinto secolo,

quando il premere di eccezionali circostanze storiche fece sì che la città adriatica diventasse, per decisione imperiale, la capitale dell'Occidente romano e cristiano. L'imperatore Onorio infatti decise di trasferire la capitale dell'impero d'Occidente da Milano a Ravenna perché, nella generale disgregazione del dominio romano percorso da tribù barbariche e costantemente minacciato dall'anarchia militare, la città adriatica, protetta alle spalle da una cintura di canali e di paludi che la rendevano pressoché inespugnabile ed aperta d'altra parte, grazie al suo efficientissimo porto, al controllo dei mari, offriva particolari garanzie. Tutto ciò non impedì però la rapida dissoluzione dell'impero; nel 476 con la deposizione di Romolo Augustolo finisce ufficialmente il dominio romano ed il re barbaro Odoacre assume il titolo di re d'Italia, presto spodestato nel 493 dallo ostrogoto Teodorico. Per più di trenta anni, fino al 526, anno della sua morte, il re Teodorico, a capo di un popolo di origini barbare e ariane (i seguaci di Ario sostenevano contro l'ortodossia cattolica nicena la natura

prevalentemente umana di Cristo) governò la città con saggezza, accrescendola di opere insigni, potenziandola nelle strutture e cercando di favorire, almeno durante la prima parte del suo regno, rapporti di tolleranza e di collaborazione con la popolazione locale, latina e cattolica. Nel 540, dopo una guerra fra le più atroci che la storia ricordi, le truppe del generale bizantino Belisario entrarono in Ravenna. I goti, annientati, sparirono definitivamente dalla scena, l'Italia e l'Occidente tornarono ad essere provincie dell'impero e per un attimo si ebbe l'impressione che l'unità politica e culturale del mondo fosse risorta dalle sue ceneri. In realtà il grande sogno unitario di Giustiniano era destinato a fallire: nessuna volontà politica poteva saldare stabilmente l'Oriente all'Occidente e il destino di Ravenna fu quello di conservare per ancora due secoli, in un'Italia percorsa dai barbari e dissestata da grandi sconvolgimenti etnici e culturali, il senso della legittima autorità imperiale e la continuità della tradizione culturale classica. Il nome di Romagna (terra dei Romani) che conserva ancor oggi il territorio che circonda Ravenna, sta a dimostrare la consapevolezza che avevano i suoi abitanti, nei secoli bui dell'alto medioevo, di rappresentare l'ultima isola di civiltà in un mare di barbarie.

Quando l'ultimo Esarca bizantino nel 751 abbandonò la città occupata dai Longobardi, la grande storia della città può dirsi praticamente conclusa. Si sono inaridite del resto anche le fonti della sua antica prosperità economica. Il porto di Classe, interrato e abbandonato, ormai non esiste più, le acque non più regolate dalla canalizzazione romana si trasformano in pa-

ludi, l'economia decade fino a trasformarsi, da portuale e industriale, in agricola e peschereccia. Durante l'età feudale e comunale il prestigio della città decadde ulteriormente. La vicina Bologna con il suo celebre Studio venne ad assumere, nel campo della cultura, quella funzione che un tempo era stata della città esarcale mentre l'Adriatico si trasformò a poco a poco in un lago veneziano.

Nel 1431 la Repubblica di San Marco finì con l'estendere il suo protettorato sulla città e lo conservò fino all'inizio del cinquecento, quando l'intera Romagna passò a far parte dei domini della Chiesa. Per più di trecento anni l'antica capitale d'occidente fu ridotta al rango di un grosso villaggio periferico, a tal punto privo di una vita culturale e artistica autonoma che non si conosce fra il '600 e il '700, un solo artista ravennate di un qualche rilievo. L'unico documento pittorico importante di età barocca che si conservi in Ravenna è il ciclo di affreschi che ornano la cappella del Sacramento nella Cattedrale, opera di uno « straniero », il bolognese Guido Reni, coadiuvato dai suoi allievi. Ancora per tutta la prima metà dell'800, Ravenna continua ad essere una delle provincie più depresse e dimenticate del Nord Italia e solo dopo l'unità d'Italia si può assistere ad un lento movimento di ripresa. Oggi, grazie alle bonifiche agrarie della fine del secolo scorso e al notevole « boom » industriale e portuale di questo dopoguerra, Ravenna sta attraversando una fase di crescita economica rapida ed intensa, ritrovando in parte la funzione che è stata sua per secoli e che fu alla base della sua mirabile stagione artistica, di porta aperta verso i Balcani e l'Oriente mediterraneo.

MONUMENTI PRINCIPALI

MAUSOLEO DI GALLA PLACIDIA

L'indagine intorno a Ravenna paleocristiana e bizantina non può non partire dal cosiddetto Mausoleo di Galla Placidia, il tempio a croce latina che è certo il più illustre, nonostante le piccole dimensioni, fra i monumenti ravennati del V secolo.

È del tutto improbabile però che l'edificio abbia realmente ospitato le spoglie della Augusta Galla Placidia, la celebre figlia di Teodosio che, dopo aver sposato il barbaro Ataulfo e il patrizio Costanzo III, governò Ravenna e l'Occidente per molti anni, prima associata alla dignità imperiale poi reggente in nome del figlio Valentiniano III.

Galla Placidia infatti morì nel 450 a Roma dove verosimilmente ebbe sepoltura ed il sacello che essa aveva fatto costruire una ventina d'anni prima, non poté mai ospitare i suoi resti mortali, né quelli del marito Costanzo e del fratello Onorio, anche se ciò era in origine nelle sue intenzioni. L'aspetto esterno dell'edificio, oggi parzialmente interrato per la profondità di circa un metro e mezzo, è di una semplicità estrema; intorno a un dado centrale sopraelevato si innestano quattro avancorpi coperti da un tetto a spiovente, definiti da timpani sommessamente individuati mediante modanature in cotto. Intorno al rivestimento in laterizio corre una fascia di arcatelle cieche che rompe appena, con una leggera vibrazione di luce, il nitido incastro dei volumi.

L'interno invece è di una sontuosità decorativa straordinaria; i mosaici coprono interamente la cupola centrale corrispondente all'involucro esterno sopraelevato, le volte a botte celate dai quattro avancorpi, le lunette terminali e i lunettoni che saldano i vani radiali alla cupola emi-

sferica. La parte inferiore è fasciata da uno zoccolo in marmo giallo mentre la luce filtra all'interno attraverso 14 finestrelle, schermate da sottilissime lastre di alabastro. L'iconografia, concepita e realizzata in modo unitario, si concentra intorno al grande tema cristiano della Redenzione e ciò conferma la destinazione originariamente funeraria dell'edificio.

La cupola tempestata di giri concentrici di stelle d'oro su fondo indaco, è dominata dalla Croce, simbolo del Cristo eterno e trionfante, punto di riferimento obbligato per l'intero discorso iconografico e centro reale della decorazione musiva e dello spazio architettonico. Agli angoli della cupola materializzati in tessere d'oro, perché meglio risalti il loro carattere di segni astratti, si notano i quattro simboli degli Evangelisti: quasi una mistica irradiazione che dal Verbo piove, in un suggestivo palpitare di oro e di azzurro, sulle figurazioni circostanti. Immediatamente sotto, affrontate a due a due nei quattro lunettoni che delimitano il tamburo della cupola, protette da un'ampia conchiglia e ritagliate contro il fondo azzurro cupo, sono le immagini di otto Apostoli. Ancora indifferenziati nei loro attributi iconografici (si riconoscono soltanto fra tutti i Santi Pietro e Paolo) essi vestono ampie toghe candide e, simili a senatori romani, alzano la mano destra nel gesto tipico dell'« acclamatio ». La loro dipendenza dai modelli aulici della statuaria romana, appare infatti del tutto evidente. Ai loro piedi una coppia di colombe si avvicina alla fonte o vi piega il collo per dissetarsi; sottile allusione mistica alle anime che attingono alla chiesa visibile istituita da Cristo nelle persone degli Apostoli, l'acqua

della vera Fede e della Vita Eterna. Un concetto analogo è espresso nelle due lunette laterali in cui due coppie di cervi immerse nel lussureggiante intrico dei girari d'acanto si abbeverano alle azzurre acque di un laghetto a significare la tensione eterna dello spirito verso la sorgente divina. In alto, nell'incavo delle due volte a botte, fra i tralci della mistica vite (« Io sono la vite voi i tralci... » Giovanni XV-I-6), quasi a ribadire il significato trascendente della duplice figurazione, splende l'antichissimo simbolo cristiano, il « signum Christi » dei primi secoli. Infine, nella lunetta della parete di fondo e in quella che le sta di fronte, corrispondente alla porta d'ingresso, sono illustrati due concetti che si collegano armoniosamente al resto della figurazione religiosa: il trionfo della Fede che supera ogni prova nella figura del diacono Lorenzo che si avvia alla grata fiammeggiante del suo martirio e la sollecitudine misericordiosa del Cristo, immaginato come il Buon Pastore vigilante sulle sue pecorelle.

Il disegno iconografico del mausoleo di Galla Placidia quindi, pur esprimendo un discorso concettuale alto e complesso, sorretto da una grande tensione ideale, riesce a realizzarlo con coerenza perfetta, con una chiarezza quasi didascalica. Il processo di astrazione formale e di progressiva concettualizzazione dei contenuti che, a partire dal VI secolo, coinvolgerà l'arte dell'Occidente dissolvendo la tradizione ellenistico-romana e creando le premesse per il nascere di un nuovo linguaggio artistico, non ha ancora sfiorato i mosaicisti del sacello di Galla Placidia, i quali esprimono con intatta freschezza un patrimonio di colori e di forme che appartiene

ancora, di pieno diritto, alla storia dell'arte classica. È difficile dimostrare se l'equipe di artisti che lavorò a questi mirabili mosaici fra il 425 e il 430 circa fosse di origine siriana o romana o costantinopolitana, né è il caso di analizzare le ragioni poste dai vari studiosi a sostegno delle diverse tesi; quello che occorre sottolineare invece è che quei grandi e purtroppo anonimi artisti si ispirarono certamente alle opere più raffinate della civiltà figurativa antica. Vengono direttamente dal mondo classico infatti la straordinaria profusione dei colori, la varietà e l'eleganza dei partiti decorativi, la razionalità del discorso iconografico unita all'elevatezza ideale dei concetti e, soprattutto, il naturalismo delle rappresentazioni. Si osservi, per esempio, l'episodio bellissimo dei cervi al fonte; l'alto concetto ideale cui la figurazione si ispira, non induce affatto l'artista ad una rappresentazione astratta o stilizzata ma anzi gli offre l'occasione per uno sfoggio freschissimo e veramente poetico di sensibilità naturalistica. Le erbe sono descritte nello svariare morbido dei loro colori, il laghetto mistico si increspa di onde, le fiere assetate sembrano palpitare di vita nel pelame maculato, nella gola e nel ventre dorato, mentre il mosaico, schiarendosi ai loro piedi, suggerisce concretamente la profondità dello spazio. Allo stesso modo l'idea del Cristo custode del mistico gregge è tradotta, nella lunetta del Buon Pastore, con notevole senso della realtà senz'ombra quasi di astrazione: il paesaggio roccioso sapientemente dislocato occupa lo spazio e suggerisce la profondità ambientale, il cielo azzurro schiarendosi al centro allude alla prospettiva atmosferica, le ombre delle cose si stagliano sul

terreno, le erbe e gli animali immaginati negli atti più diversi fedelmente riflettono la varietà e verità del mondo visibile. E considerazioni analoghe si possono fare anche a proposito delle altre figurazioni del sacello; persino gli elementi puramente

decorativi riflettono nella gioia profana del colore, nel naturalismo illusionistico dei dettagli, la volontà, caratteristica del gusto e della cultura classici, di dar forma reale ai concetti ideali e alle formulazioni astratte.



Mausoleo
di Galla Placidia.
Esterno

A differenza del sacello di Galla Placidia che per il suo aspetto dimesso e le modeste dimensioni quasi sfugge all'attenzione del turista, la basilica di San Vitale si impone fin dal primo momento in tutta la sua imponenza di tempio solenne e gigantesco, costruito a imitazione delle più celebri chiese d'oriente, destinato ad esaltare nei secoli il prestigio e la gloria di una grande capitale. Sappiamo che la sua costruzione ebbe inizio nel 525 quando ancora Ravenna era governata dai Goti e che il tempio fu consacrato nel 548 quando già i Bizantini, al termine di una guerra fra le più tragiche della storia, si erano impadroniti dell'Italia intera. Sappiamo anche che finanziatore dell'opera colossale fu il ricchissimo banchiere ravennate Giuliano Argentario e che il costo complessivo toccò la cifra di 26000 pezzi d'oro. Non ci è noto invece il nome dell'architetto, certo uno dei più grandi del suo tempo, che progettò il monumento insigne.

L'edificio, costruito all'esterno in laterizio a vista, è a pianta ottagonata; intorno alla cupola centrale, evidenziata all'esterno da un corpo sopraelevato, si dispone un deambulatorio a due piani di cui quello superiore costituisce il «matroneo», il settore cioè che nelle antiche basiliche cristiane era di regola riservato alle donne. L'abside, lievemente sporgente rispetto al circuito perimetrale, è affiancata dalla «prothesis» e dal «diaconicon», due cappelle che solitamente corredano nell'architettura sacra bizantina il settore presbiteriale. Sul fronte opposto all'abside e in posizione curiosamente obliqua in quanto insiste su un angolo del perimetro, si trova il nartece, l'antico ingresso alla chiesa, di forma allungata, limitato sui lati brevi da due esedre contrapposte.

I vari elementi architettonici si saldano l'uno all'altro con coerenza perfetta e la centralità dell'opera sembra esaltata dal mirabile ruotare e degradare intorno all'asse centrale dei nitidi volumi geometrici: cubi, cilindri, sezioni poliedriche.

Se all'esterno il tempio di San Vitale suggerisce un effetto di ritmica e chiusa perfezione, all'interno esso sembra affidare la circolare armonia del suo spazio e lo splendore palpitante dei suoi tesori musivi, alla suggestiva regia della luce e dell'ombra; così che l'occhio dello spettatore è guidato a poco a poco, come per i gradi di una mistica iniziazione, dall'ombra dorata del doppio deambulatorio, alla luce viva del vano centrale, fino allo splendore paradisiaco dei mosaici del presbiterio e dell'abside.

La decorazione musiva di San Vitale venne compiuta in un arco di tempo che va dal 525 al 548; i lavori ebbero inizio dalla Teofania dell'abside, compiuta ai tempi del vescovo Ecclesio, continuarono nelle scene bibliche del vano presbiteriale per concludersi, quando Massimiano reggeva la diocesi di Ravenna e i bizantini erano padroni della città, con i due pannelli aulici raffiguranti la corte di Giustiniano e di Teodora. Questo è, grosso modo, l'ordine dello svolgimento dei lavori pittorici in San Vitale; quanto alle maestranze che per circa 20 anni e in diverse riprese si avvicendarono sui palchi dell'abside e del presbiterio, la critica moderna è concorde nel dividerle secondo due indirizzi stilistici fondamentali; uno di tradizione ellenistico romana e di gusto assai vivace ed illusionistico evidente soprattutto nei mosaici della zona presbiteriale, l'altro più aulico, stilizzato ed astratto, presente nella decorazione dell'abside.

Le scene focali del presbiterio, contenute nelle due lunette contrapposte che sovrastano le trifore del piano inferiore, illustrano quei sacrifici del Vecchio Testamento che profeticamente prefigurano la immolazione del Cristo e l'offerta eucaristica (Il Sacrificio di Abele e di Melchisedec a destra, il Sacrificio di Isacco a sinistra). Le immagini dei profeti Mosé, Geremia ed Isaia, la figurazione simbolica delle dodici tribù d'Israele, l'episodio di Mosé che sorveglia il gregge del suocero e che entra nel roveto ardente, completano, in stretta aderenza concettuale e iconografica, la fascia pittorica inferiore. Al sommo di ciascuna lunetta una coppia di angeli affrontati, simili ad antiche vittorie volanti, sostiene un clipeo crociato; si introduce così il passaggio alla fascia superiore dedicata esclusivamente a simboli e figurazioni neotestamentarie. Ai lati della bellissima trifora superiore, accompagnati dai loro segni emblematici, giganteggiano, vivaci e possenti, i quattro Evangelisti, in atto di registrare sui libri aperti la parola dello Spirito. In seguito, man mano che la decorazione musiva sale ad occupare le zone più alte, essa si astrattizza e si concettualizza sempre di più: non compaiono più figure umane ma soltanto simboli, elementi decorativi, personaggi angelici. La vite, immagine del mistico corpo della chiesa, si ramifica nella fascia ricurva che sovrasta l'arco della trifora mentre la volta a crociera è occupata da una stupenda decorazione a festoni di frutta e a volute floreali multicolori; quattro angeli alati sostengono, al centro del soffitto, la ghirlanda con l'Agnello Mistico, cuore dello spazio figurato e conclusione logica di tutto il discorso iconografico. Infine, nell'intradosso dell'arco

d'accesso al presbiterio, sono raffigurati in quindici medaglioni, il Cristo, i dodici Apostoli e i Santi Gervasio e Protasio, mentre sull'arco trionfale che introduce all'abside splendono sul fondo oro, ai lati di due angeli che sostengono un disco raggiato, le città simbolo di Gerusalemme e di Betlemme a rappresentare l'intera umanità (quella « ex lege » e quella « ex gentibus ») redenta e unificata nel segno di Cristo.

I mosaici del presbiterio, probabilmente compiuti al tempo dei vescovi Ursicino e Vittore (fra il quarto e il quinto decennio del sesto secolo) sono improntati, come dicevamo, ad una notevole vivacità naturalistica. Le figure in genere non hanno nulla di ieratico, i movimenti dei corpi e le espressioni psicologiche sono resi con notevole varietà, il colore ricchissimo di gradazioni è capace di finezze squisite, la prospettiva è ancora solidamente intesa e correttamente applicata e la rappresentazione paesistica svolge ancora una funzione essenziale. Nel « Sacrificio d'Abramo », per esempio, l'episodio biblico si svolge in uno spazio reale, in un paesaggio vasto e piacevole: nubi purpuree sfilano fra i rami dell'albero, le rocce si accampano in profondità e il volto del patriarca che sta per uccidere il figlio dimostra fedelmente il dramma e l'angoscia dell'azione terribile. Allo stesso modo gli Evangelisti sono inseriti in un paesaggio scosceso, esattamente scalato in prospettiva, ricco di erbe, di uccelli, di colori e gli stessi animali simbolici che li rappresentano sono trattati con senso straordinario della verità di natura. Bellissimo fra gli altri è il leone, fulvo e ringhiante, immagine splendida di incolpevole ferocia e di pura animalità. Le maestranze attive

nel presbiterio dunque, quale che fosse la loro origine geografica, dimostrano di non avere ancora rotto i ponti con il naturalismo antico; il peso di una tradizione figurativa millenaria condiziona ancora in larga misura il loro stile.

Ben diverso è il discorso se dal presbiterio ci spostiamo all'abside e, in particolare, se alziamo gli occhi verso la solenne « Teofonia » del catino. La tecnica e il colore dipendono ancora dalla tradizione ellenistico-romana, il naturalismo antico è ancora largamente presente ma l'ordine spirituale e concettuale che governa la figurazione è ormai radicalmente cambiato, così che si può ben dire con il Toesca che « ... la scena divina è proiettata al di fuori della realtà e si ispira a canoni destinati a durare nell'arte medioevale ». Immobilità e astrazione sono i caratteri salienti di questa apparizione divina e il gesto del Cristo giudicante che porge la corona a San Vitale mentre un angelo gli presenta il vescovo Ecclesio in atto di offrire il modellino della chiesa, è un gesto regale e liturgico, non appartiene più a questo mondo ma si trasferisce in una dimensione eterna.

L'uso dell'astratto fondo oro, l'annullamento della prospettiva e la frontalità assoluta dei protagonisti, sono gli strumenti principali con cui l'ignoto artista, forse di origine bizantina, ha realizzato la sua visione trascendente.

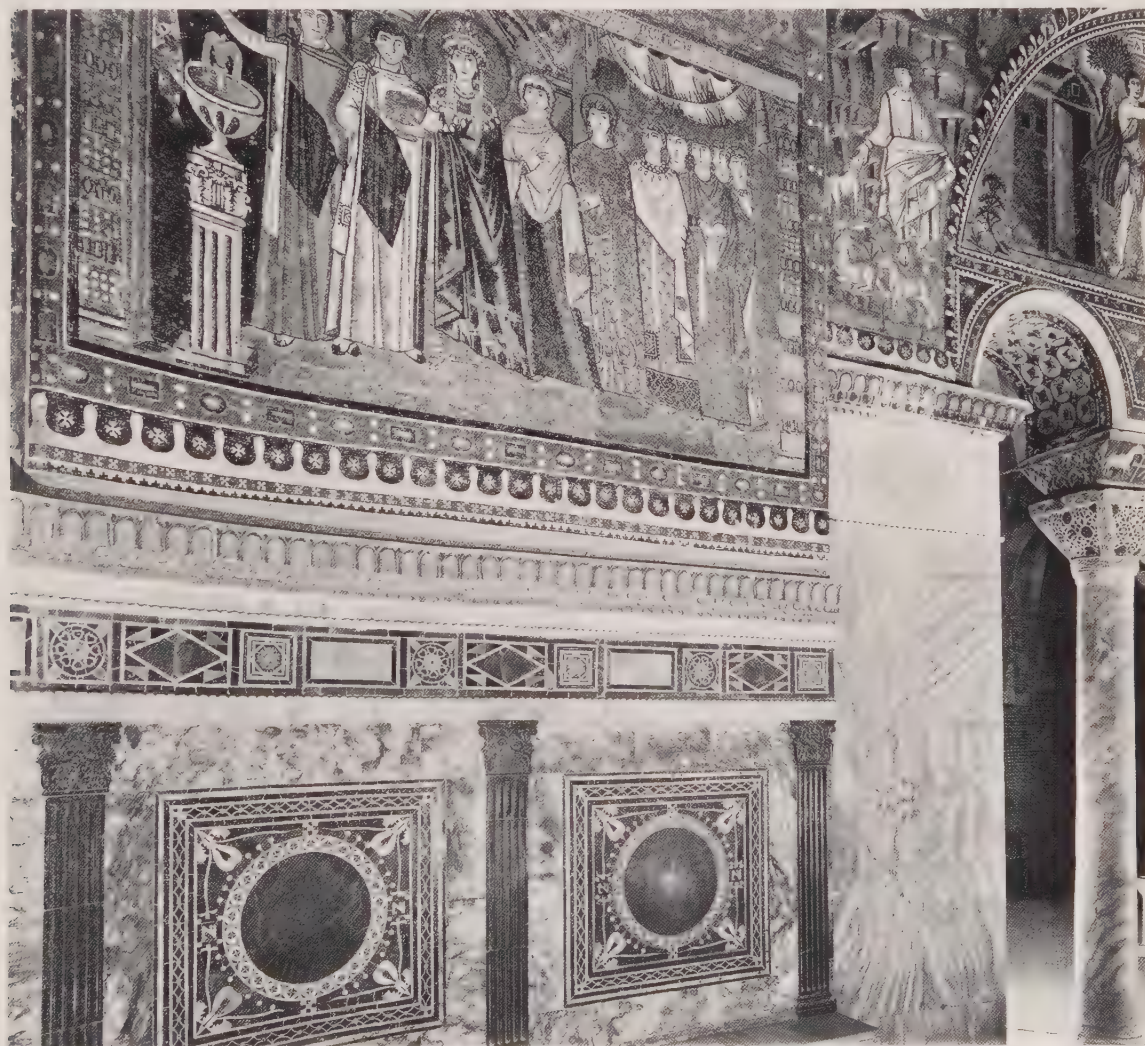
Agli stessi criteri di alta astrazione, di fisicità rituale e come fuori del tempo, sono improntati i due pannelli absidali con la corte di Giustiniano (a sinistra) e quella di Teodora (a destra): certamente eseguiti da artisti imperiali in quell'anno 548 in cui avvenne la solenne consacrazione della

chiesa. Il « basileo » vestito di porpora e d'oro, con la testa incoronata e circondata dal nimbo, ha la stessa terribile sacralità del Cristo giudicante che campeggia nel catino dell'abside. Alla destra dell'imperatore sta il potere terreno, rappresentato dai funzionari di corte e dai pretoriani della guardia, alla sua sinistra sta il potere spirituale rappresentato dall'arcivescovo Massimiano e dal clero: egli sovrasta ed esprime l'uno e l'altro, latore di un'autorità che, derivandogli da Dio, lo associa in qualche modo alla divinità stessa. L'assolutismo della tradizione imperiale romana si è ormai completamente trasformato nel cesaropapismo della monarchia bizantina e in questo senso, in quanto esprime l'idea orientale del potere, si può ben dire che il pannello con la corte di Giustiniano ha il valore di un vero e proprio manifesto politico. Di fronte alla corte di Giustiniano, ugualmente ieratica e solenne, si presenta l'imperatrice Teodora con il suo seguito; vestita di porpora, carica d'oro e di gemme come una sovrana del cielo, essa è un simbolo eterno di astratto splendore, di fasto quasi disumano. La figlia dell'« ursario » Acacio che in gioventù si era esibita come ballerina nei locali malfamati del porto e che era stata portata alla porpora dall'amore di Giustiniano, ormai non rappresenta più se stessa, la donna bella e geniale protagonista di una delle storie romantiche più celebri della storia, ma l'idea del potere che in lei si incarna e che lei è destinata a portare per sempre.

Lo splendore cromatico di questi due celebri pannelli musivi non obbedisce più a intenti naturalistici ma punta, al contrario, verso un effetto diametralmente

opposto che è quello di dissolvere quasi la consistenza corporea delle persone e di ridurle ad apparizioni eterne, incorruttibili, legate fra loro da un ritmo quasi liturgico. Un ultimo residuo del naturalismo antico è ancora individuabile però in alcuni dei ritratti meglio caratterizzati, in particolare in quello di Giustiniano, certo esemplato su qualcuna delle immagini imperiali inviate nelle provincie (Bovini) tanto esso è vicino alla descrizione, anche psi-

cologica, che del sovrano diede Procopio di Cesarea: « ... di statura non era né molto alto né molto piccolo, ma giusto; non magro ma alquanto grassoccio, di viso tondo assai ma non bruttamente colorito... Quale fosse l'indole sua, con perfetta esattezza non riuscirei a dire, perché egli era maligno ed ingenuo o come dire uno sciocco cattivo... » (*Historia arcana*-Procopio di Cesarea -VIII).



San Vitale.
Parete a sinistra
dell'abside
e del presbiterio

SAN GIOVANNI EVANGELISTA

È uno degli edifici sacri più illustri ed antichi di Ravenna, più antico ancora di San Vitale perché venne fondato nel 424 da Galla Placidia e fatto decorare da lei con i fasti della famiglia teodosiana. Purtroppo la sorte si è particolarmente accanita contro questa chiesa: numerosi rifacimenti ne hanno nei secoli alterato le sembianze, il vasto ciclo di mosaici che ornava l'interno è andato perduto e, infine, i bombardamenti dell'ultima guerra hanno arrecato all'edificio danni gravissimi.

Oggi, dopo i restauri recenti, l'edificio può essere di nuovo apprezzato nelle sue semplici e nobili strutture. Particolarmente suggestivo è l'interno, diviso in tre navate da svelte colonne, movimentato nella parte absidale da una cortina di finestre a tutto sesto che qualificano ed esaltano l'alta luminosità dell'ambiente. La semplificazione strutturale appare così spinta che, se non fosse per i pulvini, chiaro elemento orientale, penseremmo di trovarci in qualche basilica paleocristiana di Roma, sul tipo di S. Sabina. All'esterno, la zona che ha meglio conservato le forme antiche è quella dell'abside (dalla tipica forma poligonale caratteristica dell'architettura d'Oriente), dove sono ancora riconoscibili i vani del « diaconicon » e della « prothesis ».

San Giovanni
Evangelista.
Interno





BATTISTERO DELLA CATTEDRALE (O DEGLI ORTODOSSÌ)

È anche noto come Battistero Neoniano perché fu il vescovo Neone intorno o poco dopo la metà del V secolo, come ci assicura il Liber Pontificalis dell'antico storico Andrea Agnello, a farne eseguire la decorazione interna; la costruzione però è più antica di quasi mezzo secolo e deve certo risalire ai tempi del vescovo Orso quando venne edificata la cattedrale di cui il Battistero costituiva parte integrante.

Parzialmente rifatto nel VII secolo nella parte alta, il Battistero ha esternamente la forma di un ottagono che in origine però doveva essere circondato da un corridoio a gomito, ed anche qui, come nella maggior parte dei monumenti ravennati, colpisce il contrasto fra la semplicità dell'esterno e la sontuosa decorazione plastica e pittorica interna. La parte inferiore, scandita da archi a tutto sesto, ha una decorazione musiva a girari d'acanto lumeggiati d'oro su fondo blu che ricorda molto da vicino, per i motivi e per la tecnica, i mosaici del sacello di Galla Placidia.

Anche se in parte rifatta da restauri ottocenteschi, questa vegetazione astratta e lussureggiante che pigramente si svolge nei suoi lenti giri imprigionando figurine maschili biancovestite, è di una grande felicità decorativa e si sposa con perfetta coerenza al resto della decorazione interna. La zona superiore, dove si aprono le finestre, costituisce il tamburo della cupola ed ha l'aspetto di una finta galleria ornata di rilievi in stucco che un tempo dovevano essere vivacemente coloriti. Gli stucchi, che rappresentano personaggi virili (forse profeti del Vecchio Testamento) collocati all'interno di edicole di varia forma, sono di un'eleganza suprema e de-

nunciano, nella tecnica sapientissima, la presenza ancora ben viva della tradizione classica. Lo stesso si può dire per la decorazione musiva che in tre fasce concentriche copre l'incurvarsi della cupola. Nell'occhio di questa gli ignoti artisti del Battistero Neoniano raffigurarono il Battesimo di Cristo; purtroppo la parte centrale della figurazione, per un vasto brano che comprende la testa ed il braccio del S. Giovanni, il volto del Salvatore e la colomba dello Spirito Santo, fu integralmente rifatta nel XIX secolo (Bovini), ma ciò che resta è sufficiente a farci intendere il carattere vivacemente naturalistico e permaeato di cultura antica della scena. Si vedano ad esempio le rive del Giordano fiorito d'erbe e di fiori, la personificazione classica del fiume stesso, in figura di vecchio barbuto emergente dalle onde, le anatomiche esattamente individuate del Cristo e del Precursore. Intorno al Battesimo si dispongono in circolo i dodici Apostoli, ritagliati contro il fondo azzurro cupo e divisi l'uno dall'altro da un cespo dorato di acanto. Indossano mantelli d'oro, portano fra le mani la corona, simbolo della loro gloria celeste e si muovono vivacemente, festosamente quasi, del tutto consapevoli della loro individualità umana. Le stoffe coprono forme reali, espresse con sicuro rilievo plastico, l'ombra si addensa nelle pieghe dei panneggi, i volti diversi l'uno dall'altro sono definiti nei loro precisi caratteri fisionomici e psicologici; siamo molto lontani insomma dall'impersonale arte bizantina, come si può capire da un confronto con i mosaici absidali di San Vitale o, meglio ancora, con la teoria dei Martiri e delle Vergini in Sant'Apollinare Nuovo. Se un confronto è possibile, soprattutto in ordine alla eccezionale qua-



lità e intensità del colore, esso deve essere fatto (Volbach) con gli splendidi mosaici paleocristiani di Hosios David a Salonicco.

Immediatamente al di sotto della ruota degli Apostoli, si dispiega una figurazione circolare che per il suo carattere dichiaratamente mistico ed esoterico, ha reso possibili le più diverse interpretazioni. Gli elementi ricorrenti che si ripetono per tutto il giro della decorazione sono l'altare con il libro aperto e il trono vuoto sovrastato dalla Croce, l'uno e l'altro inseriti in un motivo architettonico di transenne ed esedre. L'idea che si vuole esprimere è probabilmente quella della santità dei Vangeli (il libro aperto) e della presenza invisibile della Divinità (il trono vuoto segnato dalla Croce) ma quale che sia la chiave ideologica della complessa figurazione (altri vi vedono un'immagine della città ultraterrena con i seggi vuoti apprestati per gli eletti, altri ancora una proiezione prospettica « invertita » del fondale che dovrebbe stare alle spalle degli Apostoli) non c'è dubbio che essa viene espressa in modo del tutto realistico, con squisito senso del colore e straordinaria eleganza formale. In un modo cioè che affonda profondamente le sue radici nell'arte ellenistico-romana.

Battistero
della Cattedrale.
Esterno

BATTISTERO DEGLI ARIANI

Si chiama così per distinguerlo dal più antico Battistero Neoniano (o degli Ortodossi) e venne costruito con tutta probabilità verso al fine del V secolo, al tempo di Teodorico, quando l'arianesimo era la religione ufficiale della corte e della « élite » barbara al potere mentre la popolazione latina professava il cattolicesimo romano.

In realtà, a parte le sottili divergenze teologiche che riguardavano soprattutto la natura di Cristo, le due confessioni cristiane non erano molto dissimili sul piano della struttura ecclesiale e della liturgia, come si può comprendere proprio da questo edificio che è desunto, non solo nell'architettura, ma anche nei motivi icono-

grafici della decorazione musiva, dal Battistero cattolico del vescovo Neone. Come nel Battistero degli Ortodossi infatti, l'occhio centrale della cupola è occupato dal Battesimo di Cristo; il Salvatore immaginato come un giovinetto imberbe completamente nudo, è immerso fino all'inguine nell'acqua del Giordano, sopra di lui il Battista, vestito di una pelle maculata, protende la mano destra nel gesto sacramentale; a sinistra, in figura di un vecchio canuto panneggiato di verde, vi è la classica personificazione del fiume. A parte qualche variante, le due scene sono dunque del tutto simili. Ritorna anche, disposta circolarmente intorno al medaglione centrale, la teoria degli Apostoli, tutti vestiti di bianco, tutti muniti della corona trionfale che sostengono sulle mani velate, tutti partecipi della medesima gloria celeste, misticamente significato dallo splendido fond'oro.

Quanto poi alla complessa figurazione simbolica che nel Battistero Neoniano occupava la fascia più esterna, essa non scompare ma si riduce, in questa occasione, alla presenza di un solo elemento: il trono crociato disposto fra gli Apostoli Pietro e Paolo. Assai più evidenti che non quelle iconografiche sono invece le differenze di stile; i mosaicisti di Teodorico, pur ispirandosi chiaramente ai più antichi maestri del Battistero neoniano appaiono più rigidi di questi, meno sensibili alle suggestioni cromatiche e naturalistiche della tradizione antica. L'indifferenziato fondo oro acquista un ruolo predominante, le fisionomie degli Apostoli non hanno più l'evidenza dei ritratti individuali, il colore tende a disporsi in campiture piatte, fredde e luminose, i dettagli decorativi sono notevolmente più rozzi e semplificati.

Battistero
degli Ariani.
Esterno



Sappiamo con certezza, per la testimonianza del *Liber Pontificalis* di Andrea Agnello, che la chiesa venne fondata dal re Teodorico presumibilmente all'inizio del VI secolo e da lui dedicata a Cristo. In principio quindi l'edificio era legato al culto ariano e continuò ad esserlo fino al momento in cui, crollato il dominio dei Goti, i bizantini si impadronirono della città. Il rispetto per l'ortodossia venne allora imposto con la forza e gli edifici sacri degli ariani furono rapidamente integrati al culto cattolico; il Battistero si trasformò nella chiesa di S. Maria in Cosmedin e la basilica teodoriciano del Redentore venne dedicata a S. Martino di Tours. Né si trattava di una « dedicatio » casuale perché S. Martino, come fa notare il Bovini, si era distinto per la sua lotta implacabile contro l'eresia e ribattezzare nel suo nome quella che era stato il luogo forse più illustre del culto ariano, significava da parte della Chiesa cattolica ravennate, un'affermazione orgogliosa di vittoria e di intransigenza.

Il nome però che ha conservato fino ad oggi, la basilica lo assunse solo molti anni più tardi, intorno alla IX secolo, quando le reliquie di S. Apollinare vennero qui trasferite dalla Basilica di Classe, in quegli anni pericolosamente soggetta per la sua posizione isolata, alle scorrerie dei pirati adriatici.

La chiesa, fiancheggiata dal campanile cilindrico, caratteristico delle costruzioni ravennate, è preceduta da un portico marmoreo cinquecentesco; anche l'interno a tre navate ha subito nei secoli rimaneggiamenti decisivi, il più importante dei quali si è avuto nel XVI secolo quando si sono rialzati gli archi della navata centrale demolendo le fasce in muratura, probabil-

mente intarsiate di marmi, che si trovavano al di sotto della decorazione musiva. Infatti l'attuale incombere delle figurazioni sulle colonne non era stato previsto dall'architetto del tempio e ne altera alquanto le proporzioni interne; l'abside infine, distrutta da un terremoto nell'VIII secolo e nuovamente danneggiata dall'ultima guerra, è un rifacimento moderno.

Sulle due pareti laterali si estende un ininterrotto campo pittorico diviso in tre fasce sovrapposte, che costituisce uno dei documenti più insigni, per ampiezza, qualità e stato di conservazione, della pur ricchissima civiltà figurativa ravennate. I mosaici di S. Apollinare Nuovo sono inoltre particolarmente importanti perché esemplificano in maniera perfetta, due diversi momenti cronologici e stilistici (separati nel tempo l'uno dall'altro da circa mezzo secolo); quello teodoriciano, più antico, presente nelle due fasce decorative superiori con le scene cristologiche ed i profeti, e quello bizantino-ravennate espresso dal duplice corteo delle Vergini e dei Martiri fatto eseguire dal Vescovo Agnello quando, poco dopo la metà del VI secolo, la chiesa già ariana venne riconciliata al culto cattolico.

Le scene cristologiche che si collocano nella fascia più alta delle due pareti sono ordinate secondo due registri iconografici contrapposti; a sinistra si snodano i miracoli di Cristo, a destra gli episodi salienti della Passione. Può sembrare strano che le storie di Cristo non occupino la parte centrale della figurazione ma vengano relegate nella striscia più alta, immediatamente sotto il soffitto; e non c'è dubbio che una simile collocazione eccentrica sarebbe impensabile in epoca romanica o

gotica. Appare del tutto logica invece in un'epoca come questa in cui le figurazioni ideali e simboliche assumevano un ruolo a tal punto egemone da mettere in secondo piano gli aspetti più direttamente narrativi ed episodici dell'iconografia.

Del resto le due serie cristologiche di S. Apollinare non vogliono essere un'esemplificazione sistematica del Vangelo ma soltanto un riferimento figurale a quelle parti della Scrittura che si leggevano a Ravenna durante la liturgia quaresimale. Per quanto riguarda lo stile, i pannelli musivi con le scene evangeliche pur riflettendo chiaramente i caratteri culturali dell'epoca teodoriciano, possono essere attribuiti a due mani diverse; l'artista che eseguì gli episodi della Passione sulla parete di destra non è lo stesso che condusse a termine i miracoli della parete sinistra. Mentre quest'ultimo infatti appare più rigido e schematico, meno raffinato nel colore e nella tecnica e si distingue per le sue scene poco affollate, il suo collega della parte destra dichiara un notevole vivacità espressiva e cromatica, una più accentuata disposizione naturalistica e gli episodi della Passione, quasi sempre drammatici e concitati, riflettono un livello qualitativo generalmente più alto. Entrambi i mosaicisti sembrano essersi ispirati in particolar modo alle contemporanee miniature costantinopolitane, accentuandone però, con gusto tipicamente occidentale, l'intensità della linea e il contrasto chiaroscurale. Nella fascia decorativa inferiore, immediatamente sotto le scene evangeliche, campeggiano contro il fondo oro trentadue figure biancovestite di Profeti; sono separate l'una dall'altra dalle finestrelle a tutto sesto e pur nell'atteggiamento statico e rigorosa-

mente frontale, pur nella solenne iterazione dei gesti, conservano una certa individualità espressiva, una certa evidenza plastica e solidità volumetrica. Segno evidente che esse appartengono alla fase teodoriciano della decorazione, quando era ancora operante, anche se attenuato, il peso della tradizione figurativa ellenistico-romana. Non è improbabile del resto, come suppone il Grabar, che queste figure derivano da quelle teorie di statue di dignitari, collocate in nicchie, che decoravano frequentemente gli edifici profani d'Oriente. I mosaici del tempo di Agnello, le due teorie celebri dei Martiri e delle Vergini che si muovono rispettivamente verso il Redentore Benedicente e verso la Madonna col Bambino, preceduti gli uni da S. Martino e le altre dai tre Re Magi, esprimono invece un ordine concettuale e visuale del tutto diverso che ben può dirsi ormai bizantino. Non c'è quasi più traccia di individualità in queste figure paradisiache che scivolano lentamente lungo il fondo dorato, tutte uguali nei gesti e nelle espressioni, legate fra loro da una specie di ritmo segreto che ha un senso solo se è inteso nella sua continuità ed interezza. I corpi umani non sono ormai che dei simboli, delle crisalidi candide e dorate, che intendono significare una condizione ineffabile, una realtà incomprendibile ai sensi e lontana dalle contingenze del mondo, le vesti sontuose coprono forme anatomiche prive di vera consistenza e l'iterazione dei gesti, la riproduzione quasi meccanica delle espressioni denunciano un impoverimento così drastico e consapevole del senso del reale che non si può spiegare se non facendo riferimento ad un modo diverso, fortemente idealizzato e concettualizzato, di vedere le cose.

Con i mosaici del vescovo Agnello che sono stati molto giustamente paragonati a « litanie figurate » (Bovini) usciamo insomma dalla civiltà tardo antica per entrare nella sfera astratta e rarefatta dell'arte bizantina. Per concludere l'analisi dei mosaici di S. Apollinare è bene fermare l'attenzione sulle due bellissime figurazioni che si trovano all'inizio delle due pareti di destra e di sinistra e che rappresentano rispettivamente il « Palatium » di Teodorico e il porto di Classe. Eseguiti

al tempo della primitiva decorazione teodoriciana della chiesa (ai lati si notano ancora tracce di panneggi, certamente riferibili ai personaggi della corte gota che vi erano rappresentati e che il vescovo Agnello fece distruggere) i due pannelli ci danno un'idea esatta e preziosa dei caratteri dell'antica architettura civile ravennate e ci offrono un ausilio insostituibile per ricostruire idealmente la splendida capitale di Teodorico.



Sant'Apollinare
Nuovo.
Madonna col
Bambino e Angeli

È una chiesetta di linee assai semplici e di aspetto quasi dimesso. La facciata, in umile laterizio a vista, è movimentata al centro da una piccola bifora mentre la massa quadrangolare del campanile è alleggerita dal raffinato gioco pittorico delle finestre sovrapposte (bifore, trifore, tetrafore) che si aprono su ogni lato. L'interno diviso in tre navate e coperto dal soffitto a capriate, si conclude in un'abside semicircolare traforata da una cortina di finestre a mezza altezza: si ripete insomma lo schema nitido e suggestivo del San Giovanni Evangelista. In realtà l'attuale chiesa di San Francesco, come hanno dimostrato senza possibilità di dubbio gli studi recenti, è il risultato di una serie di interventi collocabili per lo più fra l'ottavo e il decimo secolo; riflette quindi nelle sue linee essenziali una fase piuttosto avanzata ed involuta dell'architettura ravennate.

Assai diverso doveva essere invece l'antico « Apostoleion » (la chiesa cioè dedicata agli Apostoli) che sorgeva sull'area dell'attuale San Francesco e che il vescovo Neone, verso la metà del V secolo, fece decorare con mosaici ricordati da Andrea Agnello, di cui oggi non restano più tracce. Le sole opere d'arte che possono essere fatte risalire ai tempi di Neone o anche prima sono alcuni antichi sarcofagi collocati all'interno della chiesa; particolarmente pregevole e forse addirittura del IV secolo, sembra essere quello decorato con le immagini di Cristo e degli Apostoli, che attualmente costituisce il fronte dell'altar maggiore. Più che per i suoi caratteri architettonici e per i suoi capolavori di scultura, la chiesa di San Francesco è però nota per essere stata legata nei secoli alla memoria di Dante Alighieri. Come è uni-

versalmente noto infatti, il grande esule fiorentino si spense a Ravenna nel 1321 e proprio in questa chiesa ricevette le prime solenni onoranze funebri. Per molti anni i suoi resti mortali riposarono in un antico sarcofago marmoreo collocato nei pressi della chiesa, finché dopo una serie di peregrinazioni e vicissitudini, trovarono pace nel tempietto neoclassico, innalzato nel 1780 dall'architetto ravennate Camillo Morigia, che si trova a brevissima distanza dalla chiesa di San Francesco. All'interno del piccolo sacello a pianta centrale, meta ancor oggi di incessanti pellegrinaggi, l'immagine idealizzata del Poeta è affidata ad un bassorilievo marmoreo scolpito nel 1483 dal veneto Pietro Lombardo.



Una delle ragioni principali del fascino intenso che esercita sui visitatori questa grande chiesa, certo una delle più celebri non solo di Ravenna ma di tutto l'Occidente cristiano, è offerta dalla sua posizione isolata, lontana dal centro della città, in mezzo alla vasta campagna che lascia presagire il respiro del mare Adriatico. La chiesa però non è sempre vissuta nel romantico isolamento che oggi la distingue. Quando l'arcivescovo Massimiano consacrò nel 549 l'imponente edificio sacro, costruito col denaro di Giuliano Argentario e dedicato al protovescovo Apollinare evangelizzatore di questi luoghi, qui intorno sorgeva la città di Classe con il suo celebre porto ricco di industrie e di traffici e solo in seguito, con il progressivo allontanarsi della linea costiera, con la degradazione innarrestabile delle opere portuali e l'illanguidirsi dei commerci, la zona decadde fino ad essere pressoché abbandonata dalla popolazione. Sant'Apollinare appartiene dunque al periodo pienamente bizantino della città e venne consacrata quando il grande Massimiano reggeva l'archidiocesi di Ravenna e i funzionari di Bisanzio governavano stabilmente l'Italia; a differenza di San Vitale però, edificio a pianta centrale probabilmente ispirato alle chiese d'oriente e comunque dipendente dai modelli illustri della tarda architettura classica, Sant'Apollinare esprime il modulo nuovo, tipicamente cristiano e occidentale, della pianta basilicale. Anzi, se si fa astrazione del quadriportico, oggi mancante e dal campanile circolare, aggiunta più tarda, forse del X secolo, si può ben dire che questa chiesa ravennate è uno degli esempi più tipici e meglio conservati dell'antica basilica. I vari elementi costitutivi dell'edificio risultano evi-

denziati con grande chiarezza: il nartece, completato a sinistra da un vano rettangolare, le navate laterali più basse e quella centrale sopraelevata, l'abside poligonale fiancheggiata dalla « prothesis » e dal « diaconicon ». Il rivestimento esterno è affidato ancora una volta, secondo la consuetudine ravennate, al laterizio a vista così che l'edificio si presenta come un semplice e nitido involucro la cui forma riflette fedelmente lo spazio interno. All'ascetico, antimonumentale aspetto esteriore fa riscontro, non appena si varca la porta della chiesa, la sfarzosa e veramente paradisiaca ricchezza dell'interno; il visitatore ha l'impressione di immergersi in una dimensione astratta e spirituale, lontana dalle contingenze del mondo e la luce che filtra dalle finestre laterali e absidali, riverberandosi sulle superfici musive, trasfigura il vano architettonico e suggerisce uno spazio vibrante, misticamente aperto che fa veramente pensare all'immateriale splendore del regno di Dio, alla « civitas Dei » sognata dai Padri della Chiesa. Né si dimentichi che oggi l'effetto generale è notevolmente diminuito dalla mancanza di quei rivestimenti in marmo prezioso che il signore di Rimini Sigismondo Malatesta, verso la metà del XV secolo fece asportare per alimentare la costruzione del suo Tempio Albertiano. Il cuore artistico ed emotivo dell'ambiente sacro è costituito dall'amplissima curva absidale interamente coperta, come l'arco trionfale che la precede, di splendenti mosaici: vero e proprio golfo mistico che irresistibilmente assorbe con la sua luce diffusa, con i suoi colori teneri e irreali, l'attenzione degli astanti. L'arco trionfale è dominato, nella parte alta, dall'immagine del Cristo, fiancheggiato contro un cielo

blu cupo striato di nuvole, dai quattro simboli degli Evangelisti. Il volto del Salvatore è improntato ad una fissità tragica, corruciata e, riflettendo una concezione cupa e pessimistica della divinità oltre che un certo irrigidimento dello stile, sembra opportuno datarla insieme agli altri mosaici del registro superiore, come ha proposto il Toesca, all'arte del settimo secolo. Le figurazioni simboliche delle due città di Gerusalemme e di Betlemme da cui si dipartono due teorie di candidi agnelli, completano la decorazione della parte alta dell'arco trionfale; si è voluto rappresentare con ciò, secondo un'iconografia comune nei primi secoli, la duplice chiesa (quella degli Ebrei e quella dei Gentili) che s'incammina verso il giudizio di Cristo. Le due palme ritagliate contro il fondo azzurro e gli angeli Michele e Gabriele che fiancheggiano l'arco trionfale appartengono al VI secolo; sono assai più tardi invece, forse del XII secolo, i pannelli musivi con le immagini dei santi Luca e Matteo. I mosaici dell'abside, databili alla metà circa del sesto secolo, celebrano, come è stato detto « una delle più singolari figurazioni allegoriche che l'arte abbia mai ideato » (Toesca). La rarefazione degli elementi figurativi, l'astrazione delle forme e dei colori e l'estrema concettualizzazione dei contenuti sfociano in un risultato poetico altissimo, senza esempi nella storia dell'occidente. Contro una valle verdissima, cosparsa di alberi, di uccelli, di fiori, vera e propria immagine sognata dei giardini celesti, campeggia la figura del vescovo Apollinare; intorno a lui, disposti lungo il bordo ricurvo della conca absidale, si dispongono dodici agnelli, a significare il popolo cristiano, affidato da Dio alle sue

cure pastorali e da Lui guidato all'Eterna Salute. Più in alto, l'ignoto artista del Sant'Apollinare ha rappresentato, con un processo di astrazione ancora più spinto, l'episodio evangelico della Trasfigurazione. Affiancata dai profeti Elia e Mosé, splende all'interno di un disco raggiato, una grande Croce, simbolo del Cristo trasfigurato: gli Apostoli che secondo il Vangelo assistettero al miracolo, sono presenti in figura di tre candidi agnelli. Immediatamente sotto il catino absidale, coperti dei paramenti sacri e sovrastati da una finta cupola conchigliiforme, si allineano negli intervalli delle finestre i vescovi Severo, Ecclesio, Orso ed Ursicino a rappresentare la continuità storica della chiesa ravennate istituita dal santo evangelizzatore Apollinare, difesa nell'ortodossia, ingrandita e potenziata nelle strutture dai suoi successori legittimi. Ed è questa l'unica zona della decorazione di S. Apollinare, in cui è possibile percepire ancora, nei volti decisamente caratterizzati dei vescovi, una ultima traccia del realismo d'Occidente.

I mosaici dell'abside di Sant'Apollinare in Classe costituiscono certo il punto più alto a cui potesse giungere la corrente intellettuale e astratta di impronta bizantina, presente nell'arte del sesto secolo; oltre questo limite pericoloso in cui l'intensità dell'espressione pittorica e l'arduo intellettualismo dei contenuti coesistono e si integrano in un equilibrio poetico miracoloso, era difficile andare. E non c'è da meravigliarsi se dopo il vertice raggiunto in Sant'Apollinare la pittura ravennate andò lentamente decadendo: ne sono un segno evidente i due pannelli musivi (forse del VII secolo) che si trovano ai lati dell'abside con i Sacrifici di

Abele, di Abramo e di Melchisedec a destra e la donazione dei privilegi da parte dell'Imperatore Costantino IV Pogonato al messo dell'Arcivescovo Mauro, a sinistra.

Anche se l'episodio della Donazione è difficilmente giudicabile perché in gran

parte rifatto in epoca recente, le due scene che pure si ispirano alle celebri figurezioni imperiali dell'abside di San Vitale, denunciano una notevole povertà espressiva, dei colori deboli, una tecnica più approssimativa e affrettata.



Sant'Apollinare
in Classe.
Donazione
di Costantino
(particolare)

PALAZZO E MAUSOLEO DI TEODORICO

Minacciosa e vagamente enigmatica come un monolite precipitato fin qui da qualche pianeta lontano, la tomba del re barbaro sorge isolata alla periferia di Ravenna e di fronte alla sua mole massiccia si ha l'impressione di avere di fronte uno di quei relitti indistruttibili e giganteschi che a volte i grandi naufragi della Storia abbandonano nel loro riflusso. Non a caso la fantasia popolare, fin dai tempi più antichi, ha creato intorno a questo monumento strane favole e cupe leggende ed ancor oggi è difficile accostarsi alla sua mole possente senza provare un senso vago di stupore e quasi di disagio.

La tomba di Teodorico (morto nel 526), costruita in massicci conci di pietra istriana è a pianta centrale e consta di due decagoni inseriti l'uno nell'altro. Lo zoccolo perimetrale esterno è scandito da imponenti nicchie a tutto sesto che nelle proporzioni e nella forma alludono ai ritmi monumentali dell'architettura romana, mentre il corpo centrale sopraelevato è movimentato su ciascuno dei lati del decagono da una specie di rientranza a forma di bifora cieca. Con ogni probabilità un loggiato circolare saldato al perimetro del corpo inferiore copriva il camminamento, attualmente limitato da una ringhiera in ferro, che viene a formarsi per l'incastro dei due decagoni. L'aspetto più suggestivo e originale del mausoleo consiste però nella sua copertura: una calotta circolare ricavata da un unico macigno istriano (del diametro di undici metri e del peso di circa trecento tonnellate) armata ai bordi di dodici speroni traforati. Vista dal basso la copertura inconfondibile del mausoleo teodoriciano fa pensare, come è stato notato, alla testa armata di un guerriero fantastico e sug-

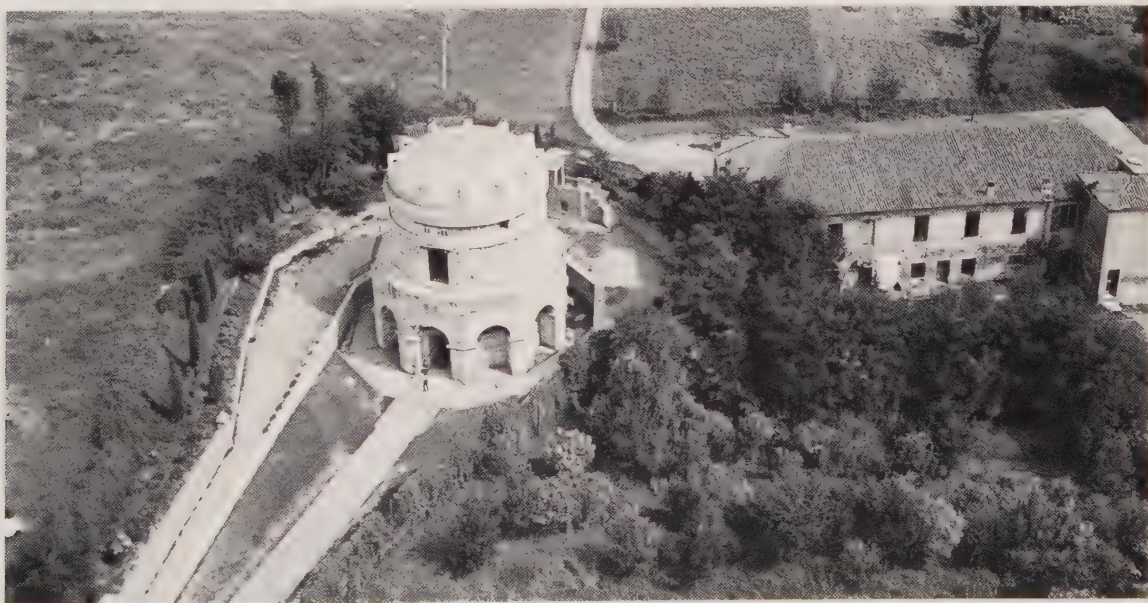
gerisce un'ideale di forza cupa, di violenza malinconica e selvaggia, veramente barbarica.

D'altra parte il coronamento della tomba di Teodorico è una soluzione architettonica così strana e senza precedenti che è stata avanzata l'ipotesi (Ferri) che essa sia in realtà la volontaria imitazione in pietra della copertura cupoliforme della tenda barbarica. Se così fosse i dodici speroni traforati che circondano il bordo della cupola alluderebbero ai terminali delle verghe che, sostenendo il tetto della tenda ne fuoriescono ai margini, mentre il curioso motivo « a tenaglia », del tutto sconosciuto nella tradizione figurativa occidentale, che circonda a guisa di fregio il monolite, sarebbe una riproduzione in piano della cerniera metallica usata ancor oggi da certe popolazioni nomadi per facilitare lo scorrimento dei teli ai lati della tenda. Il re barbaro insomma avrebbe voluto che l'involucro architettonico destinato a raccogliere le sue spoglie mortali ricordasse in qualche modo quella che era stata per tanti secoli la dimora del suo popolo errante e se si accetta una tale ipotesi interpretativa non c'è dubbio che questa insigne testimonianza della dominazione gota in Italia viene a caricarsi di un ulteriore elemento di suggestione romantica. Occorre precisare però che questa interpretazione « germanica » della tomba di Teodorico, contrasta non poco con quella che fu la personalità storica del re, il quale fu costantemente suggestionato in tutta la sua vita dalla cultura e dalla civiltà latine. E inoltre i particolari tecnici della costruzione (i sapienti incastri dei conci, la complicata copertura a volta della sala terrena ecc.) dichiarano una padronanza

così perfetta dei sistemi costruttivi classici, quale non poteva essere posseduta se non da un architetto formatosi nella tradizione romano-orientale. Forse la chiave interpretativa del singolare monumento è da ricercare, come qualcuno ha pensato, nell'ambito dell'antica arte siriana. Oggi il mausoleo di Teodorico non è che un guscio vuoto e le spoglie del re barbaro e ariano vennero probabilmente rimosse e disperse quando la città cadde sotto il dominio bizantino e l'ortodossia cattolica si affermò in tutta la sua intransigenza; così che è difficile stabilire se il sarcofago era situato nel vano cruciforme inferiore o, come è più probabile, nel cubicolo superiore dove tuttora si conserva un vasca in porfido di presumibile destinazione funeraria.

A differenza del Mausoleo, il cosiddetto « Palazzo di Teodorico » non ha nulla a che fare con la persona del re ariano e, secondo l'opinione pressoché unanime degli studiosi, non appartiene neanche al VI

secolo ma ad un'epoca sensibilmente più tarda. Il riferimento a Teodorico è infatti da escludere non solo per considerazioni d'ordine stilistico ma anche perché il vero « palatium » teodoriciano ci è noto sia nella sua forma esterna, grazie al pannello musivo di Sant'Apollinare Nuovo, che nella sua ubicazione topografica dal momento che gli scavi e i rilevamenti compiuti all'inizio di questo secolo hanno stabilito senza possibilità di dubbio che esso sorgeva accanto alla basilica ariana. Resta da stabilire quale fosse l'originaria funzione di questo edificio che oggi si riduce in pratica al solo prospetto in laterizio, movimentato da ampie nicchie sovrapposte nella parte centrale, da archi e da loggette cieche in quelle laterali. Gli studiosi hanno avanzato a questo proposito ipotesi diverse e contrastanti (nartece di una chiesa, corpo di guardia, segreteria degli esarchi) tutti però sono concordi nell'assegnare all'edificio una datazione piuttosto avanzata, fra il VII e l'VIII secolo.



Mausoleo
di Teodorico.
Veduta aerea

LE RACCOLTE PUBBLICHE MUSEO NAZIONALE

Il primo nucleo dell'attuale museo nazionale di Ravenna si deve all'attività erudita ed antiquaria dei monaci di Classe i quali, già all'inizio del XVIII secolo, dimostrando un interesse non comune a quei tempi per le espressioni dell'arte medioevale, raccolsero ed ordinarono oggetti artistici di varia epoca e diversa provenienza. Dopo la soppressione napoleonica degli ordini religiosi e la conseguente municipalizzazione della raccolta classense il museo, ulteriormente ampliato per fortunate scoperte ed importanti acquisizioni, venne assunto dallo stato e alla vigilia della prima guerra mondiale trovò la sua sistemazione definitiva nei locali dell'ex convento

benedettino, accanto alla chiesa di San Vitale. Oggi il Museo Nazionale si articola in varie sezioni e costituisce nel suo insieme, una documentazione preziosa della civiltà artistica ravennate lungo l'arco di molti secoli. Particolarmente importante è la raccolta lapidaria (in prevalenza sculture di età classica, paleocristiana e bizantina) che trova posto nel primo e nel secondo chiostro: basti ricordare i resti marmorei della Porta Aurea fatta edificare nel 43 d. C. dall'imperatore Claudio, il celebre rilievo del primo secolo rappresentante l'Apoteosi di Augusto, le numerose stele funerarie di età romana fra cui si distingue quella di Publio Longilie-



Museo Nazionale.
Motivo
dalla Porta Aurea



no, il carpentiere della flotta di Classe che si fece rappresentare, con acuto realismo, nell'atto del suo quotidiano lavoro, il sarcofago famoso della « Traditio Legis ». Le stanze superiori comprendono le numerose sezioni in cui si divide il museo (dalla numismatica alle armi, dalla ceramica ai bronzetti di varia epoca, alla interessantissima collezione di icone cretesi veneziane) e fra le altre, particolarmente importanti per i pezzi eccezionali che vi si conservano, sono le sale IX e X, rispettivamente dedicate alle stoffe antiche e alla raccolta degli avori. Fra le stoffe un cenno particolare merita il drappo di seta proveniente dalla tomba di San Giuliano

a Rimini, pezzo rarissimo, probabilmente del IX secolo che documenta la stretta dipendenza delle manifatture tessili bizantine dai motivi decorativi dell'arte persiana sassanide; mentre fra gli avori spiccano per la loro antichità e squisita fattura la tavoletta con Apollo e Dafne, raffinata favola profana uscita da qualche bottega egizia del V secolo, e il cosiddetto Dittico di Murano, copertura di Evangelario decorata con il Cristo in trionfo fra santi e varie scene bibliche e neotestamentarie, che conserva ancora intatta la vivacità espressiva e la sapienza tecnica dell'intaglio eburneo ellenistico.

CAPPELLA E MUSEO DEL PALAZZO ARCIVESCOVILE

Il museo Arcivescovile di Ravenna si raccomanda soprattutto per la celebre cattedra eburnea di Massimiano, un cimelio che può veramente essere definito « la più bella opera d'avorio che il mondo antico ci ha trasmesso » (Bovini). Donata da Giustiniano al vescovo Massimiano (di cui si riconosce il monogramma nel fregio superiore del pancale) prima della sua elevazione alla dignità di archiepiscopus e come segno di riconoscenza da parte dell'imperatore all'uomo che più di ogni altro si era adoprato per il trionfo della causa bizantina in Italia, può essere datata con sicurezza alla prima metà del sesto secolo e non c'è dubbio che essa sia uscita da qualche celebre laboratorio d'oriente, legato alle esigenze della corte e specializzato in produzioni di grande prezzo e di qualità eccezionale. Almeno quattro sono

i maestri che si affaticarono intorno all'opera insigne ed averli distinti nelle loro individualità stilistiche è merito della filologia moderna.

Ad uno scultore orientale, forse costantinopolitano, dobbiamo il pentittico con il San Giovanni Battista fra i quattro Evangelisti che costituisce il fronte della cattedra: una raffinatezza al limite dell'estenuazione, un'eleganza venata di nobile malinconia distingue questi cinque santi nei cui volti sembra rilucere ancora l'alto, distaccato idealismo dei filosofi antichi. Più vivace, più fantasioso, particolarmente sensibile agli effetti pittorici e chiaroscurali è invece l'artista al quale si devono i fregi decorativi che incorniciano i pannelli veri e propri. Il motivo ricorrente è quello del tralcio di vite che si snoda in lenti girali ospitando nei suoi meandri una popolazione fitta e vivacissima di animali diversi colti negli atti più variati. L'intaglio affonda con sicurezza suprema nella materia preziosa, si piega ai più trepidi effetti della luce e dell'ombra, individua il rigoglio dei frutti maturi, lo scatto fremente del leone, la timida vitalità del cervo, il vello denso dell'ariete, il variegato piumaggio del pavone. Nel breve spazio di poche liste eburnee l'ignoto artista, forse di origine siriana, ci ha offerto un saggio affascinante di perizia tecnica e di sensibilità naturalistica. Il livello qualitativo diminuisce, sia pur di poco, nei pannelli dello schienale rappresentanti varie scene evangeliche ed attribuibili ad una terza persona artistica, mentre cresce di nuovo fino a toccare il punto forse più alto dell'intero complesso, nelle storie di Giuseppe Ebreo che ornano i fianchi della cattedra. È qui all'opera un quarto maestro, forse di ori-



Cappella del
Palazzo Arcivescovile.
Santa Perpetua



gine alessandrina, che si distingue per la sua stupenda scioltezza narrativa, per lo intaglio mosso e vibrante, per la vivacità degli effetti pittorici.

Numerosi altri oggetti di grande interesse documentario e storico artistico sono conservati nel museo (basti ricordare fra tutti la grande statua in porfido, acefala, che probabilmente rappresenta l'imperatore Giustiniano) ma l'attrazione principale del palazzo arcivescovile, dopo la cattedra di Massimiano, è costituita dalla piccola cappella che il vescovo Pietro II fece edificare ed ornare di mosaici fra il V e il VI secolo. Purtroppo la decorazione musiva ha subito gravi alterazioni durante i secoli e, così come ci appare oggi, è da considerarsi per buona parte il risultato di restauri rifacimenti di varia epoca. Le parti meglio conservate sono la decorazione musiva della volta del vestibolo con un raffinato motivo di gigli bianchi disposti a raggiera e di uccelli multicolori, e la volta dell'oratorio vero e proprio, dove quattro angeli biancovestiti che si alternano ai simboli degli evangelisti, sostengono il monogramma clipeato di Cristo. Lo stile dei mosaici della cappella arcivescovile è quello tipico dell'età teodoricianà, improntato ad un notevole realismo e in qualche misura condizionato ancora dalla tradizione culturale ellenistico romana.

Museo Arcivescovile.
Statua acefala

Già situata nei locali dell'Accademia di Belle Arti, ora si trova presso la Loggia del Giardino. La Galleria raccoglie per lo più esempi di pittura locale, soprattutto del XV e del XVI secolo, che ci danno un'idea sufficientemente esatta di quei modesti ma non del tutto trascurabili fatti artistici che si svolsero a Ravenna durante il periodo rinascimentale. I pittori più significativi di quell'epoca a Ravenna furono Nicolò Rondinelli e Francesco Zaganelli da Cotignola, entrambi ben rappresentati nelle sale della pinacoteca; il primo è un belliniano di stretta osservanza che si ispira scopertamente ai moduli del suo grande maestro, dandone un'interpretazione tranquilla e dimessa, il secondo è un temperamento artistico più vivace ed eclettico che guarda ai ferraresi dell'ultimo quattrocento, al bolognese Aspertini, alle incisioni di Dürer, ai veneti contemporanei. Decisamente inferiori e di una generazione più tarda, è il manierista locale Luca Longhi che riflette stancamente nel-

le sue tele la cultura figurativa di Firenze e di Roma. Per il resto le stanze della Galleria raccolgono opere di scuola veneta (particolarmente notevole è la Crocifissione di Antonio Vivarini), romagnola (rappresentata dai forlivesi Baldassarre Carrari e Marco Palmezzano) ed emiliana (Ludovico Carracci, Guercino, Tiarini ecc...) provenienti in massima parte dalle chiese e dai conventi della città. Nella pinacoteca civica si conserva anche quella che è una delle più popolari sculture del rinascimento italiano: la statua celebre di Guidarello Guidarelli scolpita da Tullio Lombardo intorno al 1525. Il giovane guerriero, completamente coperto delle sue armi di parata, riposa sul giaciglio di marmo come se dormisse e il suo bel volto giovanile è trattato dallo scultore veneto con una così intensa partecipazione patetica e con tanto consapevole idealismo, da giustificare in pieno l'alone romantico che ancor oggi circonda questa statua.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- C. Ricci, *Guida di Ravenna* - Bologna, 1923.
 P. Toesca, *Storia dell'Arte italiana*, vol. I, « Il Medioevo » - Torino, 1927.
 P. Toesca, *S. Vitale di Ravenna. I Mosaici* - Milano, 1952.
 W. F. Volbach, M. Hirmer, *Arte paleocristiana* - Firenze, 1958.

- G. Bovini, *Chiese di Ravenna* - Novara, 1957.
 A. Grabar, *L'Età d'oro di Giustiniano* - Milan, 1966.
 G. Bovini, *Ravenna, città d'arte* - Ravenna, 1968.

Per una informazione bibliografica dettagliata sui monumenti ravennati, cf. G. Bovini, *Principale bibliografia su Ravenna antica e sui suoi più importanti monumenti* - Faenza, 1957.

Mausoleo di Galla Placidia



Interno.

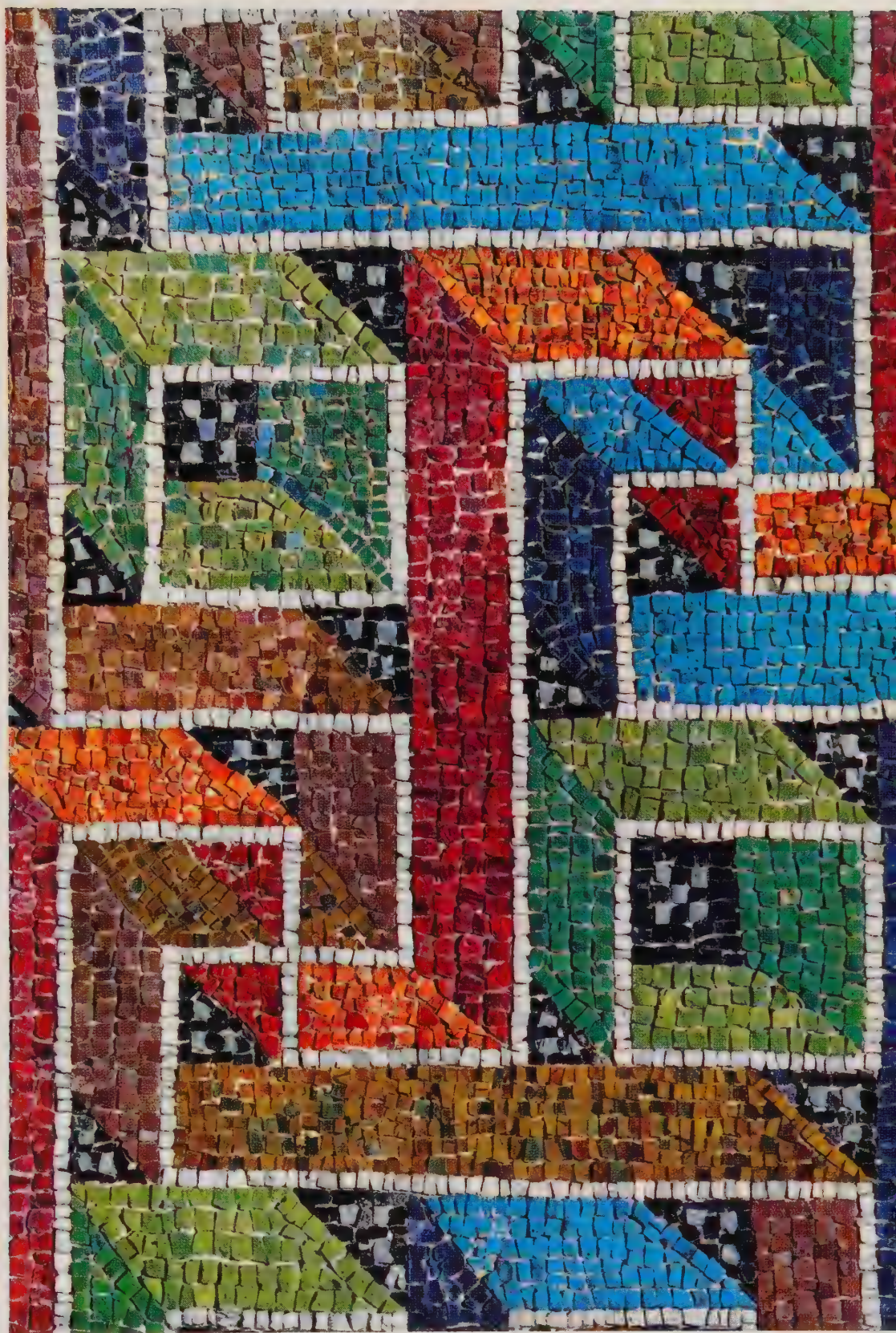
L'edificio con i mosaici
che contiene
deve essere datato
nella prima metà
del V sec.



Mausoleo
di Galla Placidia.
I cervi alla fonte



Mausoleo
di Galla Placidia.
S. Lorenzo
si avvia al martirio



Mausoleo
di Galla Placidia.
Festone decorativo
con il motivo della greca



Mausoleo
di Galla Placidia.
Le colombe
si abbeverano alla fonte



Mausoleo
di Galla Placidia.
Apostolo



Mausoleo
di Galla Placidia.
Festone decorativo
con fiori e frutta





Mausoleo
di Galla Placidia.
Lunetta col
Buon Pastore



Mausoleo
di Galla Placidia
Particolare
della volta stellata

San Vitale



Esterno.

La costruzione dell'edificio può essere collocata fra il 525 e il 547 d.C.



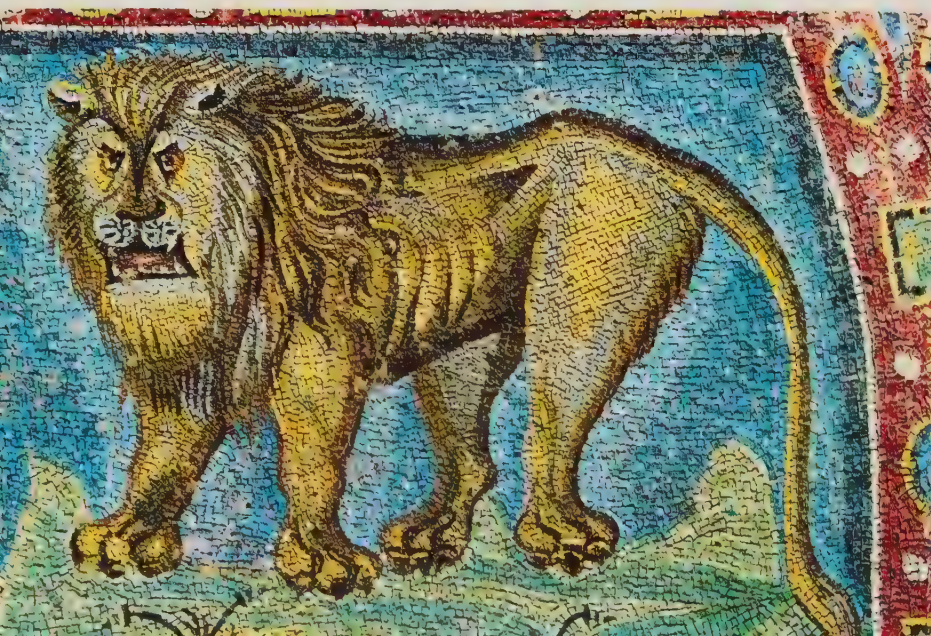
Interno



San Vitale.
Il Toro
(simbolo dell'Evangelista
Luca)



San Vitale.
L'Aquila
(simbolo dell'Evangelista
Giovanni)



San Vitale.
Il Leone
(simbolo dell'Evangelista
Marco)

►
San Vitale.
Ospitalità di Abramo
(particolare della
lunetta a sinistra)





San Vitale.
Il catino absidale

►
San Vitale.
Particolare
del San Vitale

►►
San Vitale.
La volta del presbiterio
con l'Agnus Dei
fra quattro angeli







◀
San Vitale.
Un capitello

►
San Vitale.
L'imperatore
Giustiniano

►►
San Vitale.
La corte di Giustiniano.
A destra è l'arcivescovo
Massimiano con il clero;
a sinistra i funzionari
e i pretoriani della corte





MAXIMIANVS





◀
San Vitale.
La corte di Teodora;
cortigiano con tenda

▶
San Vitale.
L'imperatrice Teodora

▶▶
San Vitale.
La corte dell'imperatrice
Teodora







Battistero della Cattedrale



Altare con libro aperto
(particolare
della cupola)



Interno.

L'edificio con i mosaici
che contiene
risale ai primi decenni
del V sec.



La decorazione musiva
della cupola





Battistero
della Cattedrale.
San Pietro
(particolare
della cupola)

Battistero degli Ariani

Interno.

La decorazione musiva
della cupola.

L'edificio è databile
verso gli ultimi anni
del V sec.





Battistero
degli Ariani.
San Paolo
(particolare
della cupola)



Battistero
degli Ariani.
San Pietro
(particolare
della cupola)

Sant'Apollinare Nuovo



Esterno.

L'edificio fu costruito
fra la fine del V sec.
e l'inizio del VI sec.



Interno



Sant'Apollinare Nuovo.
Il porto di Classe
(particolare della parete
sinistra)



Sant'Apollinare Nuovo.
La teoria delle Vergini
(parete sinistra)



Sant'Apollinare Nuovo.
I re Magi
(particolare della parete
sinistra)

1 Nozze di Cana

2 Moltiplicazione
dei pani e dei pesci

3 Vocazione di Pietro
e di Andrea

4 Guarigione dei ciechi
di Gerico

5 Guarigione
dell'emorroissa

6 La Samaritana al pozzo

7 Resurrezione di Lazzaro





8 Il fariseo e il pubblicano alla porta del tempio

11 Guarigione del paralitico di Cafarnao

9 Vedova che offre il suo obolo

12 Liberazione dell'ossesso

10 Separazione dei buoni dai cattivi

13 Guarigione del paralitico di Bethesda





Sant'Apollinare Nuovo.
Corteo dei Martiri
(parete destra)



Sant'Apollinare Nuovo.
Il Palazzo
(particolare
della parete destra)

1 Ultima Cena

2 Gesù sul Monte degli Ulivi

3 Bacio di Giuda

4 Cristo condotto a giudizio

5 Cristo davanti a Caifa

6 Annuncio della negazione di Pietro

7 Negazione di Pietro





8



11



9



12



10



13

8 Giuda pentito

9 Gesù davanti a Pilato

10 Andata al Calvario

11 Le Marie al Sepolcro

12 Sulla via di Emmaus

13 Incredulità di Tommaso



Sant'Apollinare Nuovo.
Delfino
(particolare
della Vocazione
di Pietro e di Andrea)

San Francesco



◀
Esterno.

Edificato nel V sec.,
venne in gran parte
ricostruito fra il IX
e l'XI sec.

▼
Sarcofago del V sec.
con Cristo e gli apostoli



Il Palazzo e il Mausoleo di Teodorico



Esterno.

Il cosiddetto
Palazzo di Teodorico
fu costruito fra il VII
e l'VIII sec.



Il Mausoleo
di Teodorico

Sant'Apollinare in Classe

Esterno.

Costruita
nella prima metà
del VI sec.,
fu consacrata
dall'arcivescovo
Massimiano nel 549.



L'abside

Interno







Sant'Apollinare
in Classe.
La croce gemmata
e Sant'Apollinare

►
Sant'Apollinare
in Classe.
Il prato mistico
(particolare
dell'abside)



Sant'Apollinare
in Classe.
Il Cristo
dell'arco trionfale





Sant'Apollinare
in Classe.
Il vescovo Ursicino
(particolare dell'abside)

◀
Sant'Apollinare
in Classe.
L'Arcangelo Michele
(particolare
dell'arco trionfale)

▶
Sant'Apollinare
in Classe.
Il simbolo
dell'Evangelista Luca
(particolare
dell'arco trionfale)





▲
Sant'Apollinare
in Classe.
La città celeste
di Betlemme
(particolare
dell'arco trionfale)

Sant'Apollinare
in Classe.
Sarcofago
dei dodici Apostoli



Museo Nazionale



Stele funeraria romana
di Publio Longidieno



Museo Nazionale. Apollo e Dafne.
Tavoletta eburnea. Arte copta del V sec.



Museo Nazionale.
Il cosiddetto dittico
di Murano.
Avorio del V-VI sec.



Museo Nazionale.
Tessuto in seta.
Arte orientale
del IX sec.

Cappella e Museo Arcivescovile



◀
Interno.

La costruzione,
con i mosaici
che contiene, è databile
fra il V e il VI sec.

▶
Cappella del
Palazzo Arcivescovile.
Particolare dei mosaici
della volta







Cappella del
Palazzo Arcivescovile.

◀ Particolare dei mosaici
della volta

◀◀ La Madonna Greca

◀ San Paolo

Cappella del
Palazzo Arcivescovile.
Christus Militans





■
Museo Arcivescovile.
Pannello della Cattedra
di Massimiano;
episodio di Giuseppe
e i fratelli

■
Museo Arcivescovile.
Pannello della Cattedra
di Massimiano:
Nozze di Cana

■
Museo Arcivescovile.
Pannello della Cattedra
di Massimiano:
S. Giovanni Battista
e gli Evangelisti



Museo
Arcivescovile.
Cattedra
di Massimiano

Duomo



Esterno.

Nell'area coperta dell'attuale cattedrale sorgeva la celebre Basilica Ursiana, uno dei monumenti più insigni e grandiosi di Ravenna antica, fatta erigere dall'arcivescovo Orso all'inizio del secolo V. La mediocre costruzione attuale è opera dell'architetto riminese G. Francesco Buonamici che nel 1734 iniziò il rifacimento del Duomo abbattendo l'edificio antico.

► Guido Reni e scuola:
Cristo in Gloria.
Duomo, Cappella
del Sacramento



Loggia del Giardino



Esterno.

L'elegantissimo
prospetto centrale
a due ordini sovrapposti
di arcate a tutto sesto
è opera di artisti
lombardi (1508).





▲
Niccolò Rondinelli:
Madonna in trono
con Bambino e Santi

◀
Antonio Vivarini:
Crocifissione



▲
Francesco Zaganelli:
Crocifissione e Santi

Galleria dell'Accademia.
Tullio Lombardo:
particolare del sepolcro
di Guidarello Guidarelli



Santa Maria in Porto



Esterno.

La chiesa di S. Maria in Porto è un edificio grandioso la cui costruzione venne iniziata nel secolo XVI e terminata alla fine del '700. La facciata a due ordini, ornata di statue, di forme nobilmente accademiche, è opera di Camillo Morigia, l'architetto autore del Sepolcro di Dante.



Santa Maria in Porto
Bassorilievo bizantino
con la Vergine



Tomba di Dante
Esterno



Tomba di Dante
Interno

Piazza del Popolo



È il centro civile e commerciale della città. Nel suo assetto attuale risente della dominazione dei Veneziani i quali l'ampiarono, l'abbellirono e vi fecero erigere, nel 1483, le due colonne che sorgono davanti al Palazzo Comunale. Noto il Palazzo del Comune, ricostruito in varie epoche fra il '600 e l'800 e, sulla sinistra di quello, l'antico portico edificato con colonne del VI secolo.



01560